



UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kristýna Boháčová

„Býti stromem v tiché zemi“:

Poetika samoty Ludmily Maceškové

„To be a tree where there is no hubbub“:

Poetics of Solitude in the Works of Ludmila Macešková

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Praha 2015

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně a všechny prameny jsem řádně citovala. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 13. května 2015

S velikou vděčností se obracím k prof. Josefu Vojvodíkovi, který mě v průběhu psaní doprovázel svými jemnými postřehy, dal mi důvěru a nechal mě pracovat v tvůrčí svobodě.

Zároveň děkuji všem, jejichž zápas o pravdivost je mi v hraničních okamžicích inspirací.

Obsah

1. „Chyť To bystrozrakem ticha!“ (Za plotem; PH/BD 2014: 328): Výzva k vyjití.....	1
2. „Ó, vpust' den zítřejší v svůj pobouřený dům“ (OA/BD 2014: 69): Prostor podpírající prožitek	3
2.1. Ulita: zrození v zániku	3
2.2. Jeskyně: výlučnost tvorby.....	7
2.3. Propast: vábení prázdnoty.....	10
2.4. Hranice: znamení nejisté budoucnosti.....	17
2.5. Rozlet: následování vnitřního rytmu.....	17
3. „Je třeba do tmy pohybem / vetřít slovo které by zářilo“ (O slovo; PAR/BD 2014: 385): Jazyk stopou zkušenosti	22
3.1. Nesdělitelnost: na cestě za unikajícím.....	22
3.2. Neodbytnost: prosba o tvar.....	26
3.3. Metafora: echo zvonění ticha.....	28
3.4. Výkřik: nemožnost mlčet.....	33
4. „[J]eho ránu nesu na svém bytí jako emblém“ (Okna s anděly; OA/BD 2014: 46): <i>Kairos</i> dotyku.....	35
4.1. Korporalita v transcendenci: bolest ze setkání.....	35
4.2. .Touha: vyprahlost pouště.....	37
5. „V plán vcházím neznámý a na práh tajemství“ (VI; ZR/BD 2014: 19): Neuchopující směřování	48

1. „Chyt' To bystrozrakem ticha!“ (Za plotem; PH/BD 2014: 328):

Výzva k vyjití

Předkládaná bakalářská práce je pokusem „otevřít“ a číst básnické drama Jana Kameníka (vlastním jménem Ludmila Macešková) v podivuhodné plasticitě, jež nám nedovoluje zůstat pouze v hranicích několika sbírek, ale naopak vybízí k pohledu, který se nespokojí s poznáváním vycházejícím ze známých a prověřených postupů. Uvažujeme-li Kameníkovu poezii jako reflexi cesty, nutně tento tematický aspekt zrcadlí i forma. Jsme si vědomi narativnosti, s níž vedeme linii své práce, zůstáváme však přesvědčení, že právě ona dokáže dynamiku Kameníkova hledání tvaru vyjevit nejautentičtěji.

K prvotnímu seznámení se s Ludmilou Maceškovou doporučujeme disertační práci Zity El-Dunii *Básnické dílo Jana Kameníka* (EL-DUNIA 2011), která se soustředí na tři oblasti, totiž na mystiku přelomu století, na otázku literárnosti Kameníkových textů a na interpretaci jednotlivých sbírek. Jelikož jsme se rozhodli vydat jiným směrem, nepostupujeme metodou chronologicky motivovaného výčtu motivů, ani se nesnažíme postihnout dílo v jeho celistvosti.

Při citacích básní uvádíme jejich celý název a ve zkratce poté titul sbírky. Jelikož nehodnotíme aspekt textologický, nevěnujeme se zněním v různých vydáních, ale souhrnně vycházíme z *Básní*, které vyšly v roce 2014 v nakladatelství Torst.

Naše práce si neklade za cíl klasifikovat tu, která se již ve svém životě všem normujícím požadavkům vymykala. Nebudeme vyvozovat závěry ani z formální stránky její poezie. Rádi bychom však zůstali soustředěnými pozorovateli skutečností, k nimž Kameník tenduje.

Svůj zápas vede na několika rovinách. Předně se nechává vystavit „[...] tich[u, které] kdyby volajíc / vnutilo nám znění [...]“, (Nenadálý stav; MSF/BD 2014: 283), čímž svůj výraz otevírá tušenému zvuku, v němž spatřuje Eugène Minkowski (1885–1972), francouzský psychiatr

ovlivněný Bergsonem i Husserlem, „základní vlastnos[t] života,“ (MINKOWSKI 2011: 95). V prostoru této pohyblivé nejistoty (srov. ARENTOVÁ 2001: 61) se rodí „slovo [které] se vyznačuje vnitřním zněním,“ (KANDINSKY 2009: 31). Právě toto slovo znamenající počátek uvádí do pohybu strom, člověka, který přivyká danému rytmu, ačkoliv mu zatím nenadálá změna přináší neklid.

„Já viselec, já odpoutaný prach,
přepilná loď, co plachtí na suchách,
strom v letu, jako šílený
a udivený milostmi a jevy,
hledám spočinutí, ale kde, se neví –“
(Uchvácený letem plakal strom; ZN/BD 2014: 207).

Právě nezbytné soustředění, jež zachycení znění vyžaduje, může kvůli své nerozptýlené pozornosti vyvolávat dojem „individualistické izolace“. Jak ale odlišuje ruský personalista Nikolaj Berďajev (1874–1948), „[j]sou dva rozdílné typy osamělosti – osamělost tvůrčí osobnosti, prožívající konflikt niterného universalismu se zpředmětnělým universalismem, a osamělost individualisty, kterému proti tomuto zpředmětnělému universalismu zbývá jen jeho vyprázdněnost a slabost. Existuje osamělost vnitřní plnosti a osamělost vnitřní prázdnoty,“ (BERĎAJEV 1997: 110).

Niterný zápas mobilizující celou osobnost naplňuje osamělost vnitřní dynamikou, a proto může Kameník hovořit o nevyprázdněnosti: „[...] proč o samotě své přec nejsem nikdy sám?“ (III; ZR/BD 2014: 13). Pro svobodnou osobnost, v níž člověk prostřednictvím těchto bojů dozrává, není samota příčinou k nejistému přešlapování, ale naopak se každému jejímu kroku stává oporou.

„Teď s Bohem jdu a svoboden a samotou jsem sám.
Teď kvetu z hlubších pramenů a dešťů nečekám,“
(Samota; OA/BD 2014: 53).

2. „Ó, vpust' den zítřejší v svůj pobouřený dům“ (OA/BD 2014: 69):

Prostor podpírající prožitek

I u Jana Kameníka, podobně jako u dalších autorů tíhnoucích k mystickému, roste potřeba hledat a nacházet místo, kde může k proměňujícímu setkání dojít. K naplněnému očekávání toho, který „[...] přijde v hodinu, kdy se toho nenadějete“ (Lk 12,40; BIBLE 2008: 1188), není zapotřebí zvláštních lokací, neboť sjednocení si nevynucuje jeden čas a jedno místo.

„Táhneš mne za sebou v jiskření zlatém,

já plachtím za Tebou se vším svým blátem.

[...] Pak tedy upadnu a budu pošlapán?

Ty jsi mi na to řekl jen: „Buď klidný, nejsi sám,““

(Uchvácený letem plakal strom; ZN/BD 2014: 207).

Sama jedinečnost zkušenosti však uvádí člověka, uvědomujícího si svou slabost tváří v tvář přesahujícímu, do výlučných prostor.

Nazíráme-li na problém optikou fenomenologa Maurice Merleau-Pontyho (1908–1961), který spatřuje, že „[...] pro každou modalitu tohoto usazení [ve světě] existuje původní prostorovost“ (MERLEAU-PONTY 2013: 348), přijímáme náhled umožňující odstínit místa podle stavu našeho bytí ke světu. Tyto „prožívané prostory“ (Tamtéž, 345) poté vykreslí jednotlivá hnutí ducha, s nimiž se budeme v Kameníkově poezii setkávat.

2.1. Ulita: zrození v zániku

Potřeba izolace uzavírá básníka do skořápky ulity, v níž zůstává na určitý čas vzdálen světu. Jiří Opelík hovoří v přímém prolnutí s autorčiným životem o neustálém úniku, převtělování do nedospělého Henocha na straně jedné

a do Jana Kameníka na straně druhé. Máme však za to, že Opelíkem užívané označení „duchovní transvestita“ (BD 2014: 448) nabývá sice exkluze, která je zde bezpochyby emblematická, ale ve své exkluzivnosti zároveň odkládá pro nás velice podstatný rys zkušenosti. Snaha o opakování niterného prožitku z roku 1930 (dále viz BD 2014: 417–418) podle našeho názoru popírá absolutní stylizaci. Nejedná se o přidávání dalších slupek, jež pod nánosem falešného duchovna skrývají duté prázdno, ale o obnažování bohatosti jádra. Právě v tomto aspektu spatřujeme největší rozpor mezi náhledem naším a Opelíkovým. Vycházejíce z autorových četných přiznání

„Nepopisuji, kdo jsi, má Lásko,

[...]

jenom zpívám, jak se jevíš v té či oné chvíli, rozechví-li mne ta mocná proměna.

Zpívám jen, co pro mne znamená

v té či oné chvíli,“

(Nejsem učitel; PH/BD 2014: 316),

nečteme dílo coby oprašování dávné vzpomínky, ale jako neustávající boj o uvědomění si přítomného.

Ulita nese znak přechodu, kdy opuštěním jedné fáze vcházíme do jiné. Nelze však hovořit o principu substituce, neboť každý další krok vyrůstá na pevném základu již ušlé cesty, nevystává z ničeho. Gaston Bachelard (1884–1962) hovoří o fosiliích „uspan[ých] ve své formě“, které „žijí, a ne-li vnějším životem, protože snad postrádají údy a smysly, [...] tedy alespoň vnitřním, zahaleným životem, v rámci svého druhu však velmi skutečným, třebaže hluboko pod spícím živočichem a rostlinou [...]“ (BACHELARD 2009: 125). Ačkoliv nám tedy vnější schránka nedává zahlédnout vnitřní pohyb, neznamená to, že bez pohnutí zůstává celý organismus. V *Mystických denících* se Kameník k dialektice vrací: „Můj vnější život se podobal běhu před příšerou,

kteřá mě hnala bičem před sebou. Vnitřní se podobal mizení dovnitř do čarovné zahrady, kde hlas jejího zahradníka mě okouzloval až k necitlivosti vnější tzv. lidského – (vůči biči)“ (MD 1995: 23).

Onen přechod můžeme rovněž vidět jako přesunutí pozornosti do míst, o nichž jsme sice dříve měli tušení, ale jež nepoutala zvýšený zájem. *Přechod Rudým mořem* otevírá otázku obrazů a představ, na něž se intenzivněji zaměříme v následující kapitole, ale jež už nyní ukazují, že ve chvíli, kdy jim není věnována veškerá pozornost, odstupují do pozadí a tvoří jen kulisy.

„Pochoduje-li náš průvod myšlení
miliardami obrátek se k moři touhy chvěje
náhle tlak vůle a Milost z něj vyčlení
pomlčku vlnění které se právě děje
[...]
dva proudy myšlenek ve dvě hranice srázů
a cestou necestou z nezvuků neobrazů
své zbožné touhy břeh posléze vydobude

může tak postoupit až v boží pralásku
smrti směr k životu proměnit v procházku
jak Židé pradávni když přešli moře Rudé,“
(Přechod Rudým mořem; MSF/BD 2014: 289).

Zde dochází ke změně díky „tlak[u] vůle a Milost[i]“, tedy spojí-li se lidské s božským.

Dalším důležitým faktorem umožňujícím kvalitativní proměnu je nezčeřené vidění. Ono přesunutí pozornosti lze na rovině obrazu chápat jako zacílení vnitřního oka do středu bytí. Oko představuje v mystické tradici prvotní a vpravdě

nejpodstatnější orgán, jímž nazíráme nejen vnější, ale i vnitřní. Odkážeme-li v krátkosti na Platónův „mýtus“¹ o jeskyni ze 7. knihy *Ústavy*, všimneme si výlučnosti a nezastupitelnosti oka. Jen skrze něj vnímáme stíny i světlo. Ono samo není schopno unést přímé setkání se světlem, ať už v podobě ohně v jeskyni nebo ve formě Slunce venku. Bytost cítí jen bolest, nic nevidí a jen pomalu musí změně přivykat. Nejprve hledí na noční oblohu a až po delší době obrátí pohled ke Slunci. Pokud by však udělala tento krok dříve, oslepla by. Zkušenost plného vidění zároveň vrhá nové světlo na přebývání v jeskyni, neboť bytost, jež byla vytažena ven, se nemůže vrátit do svého původního stavu. Může se však vrátit na své původní místo a – obohacena proměňujícím setkáním – hovořit s ostatními o přechodu a povzbuzovat je k svobodnému a pouze jednotlivcem uskutečnitelného výstupu.

Nezbytnost nezkresleného vidění vnímá i Kameník:

„Když navždy oči zavřu
dosud neumíraje,
až nebudu si očima jen stínit, uvidím:

onu pravou posedlost hrou na Boha
až do vtělení mezi tělo,
onu pravou posedlost hrou na Boha
až do zrození v zániku,
zmagnetizovaný touhou,
odcizený prospěchářským snům –
je jen třeba: podložit se,“
(Duchem hmatné; PH/BD 2014: 327).

¹ Uvozovky u pojmenování jsou motivovány myšlenkou, že se ve skutečnosti nejedná o mýtus v klasicky chápaném smyslu, tedy smyšlený svět pevně zakořeněný na předem daných odpovědích. Naopak se zdá, jako by Platón tuto představu parodoval a stavěl před čtenáře odlišné pojetí světa. „Mýtus o konci mýtu“ provokuje otázkami na místě, kde se obvykle neproblematizuje, vnáší diferencí tam, kde byla zdánlivá celistvost, a nabízí přechod ke světlu v prostředí, kde panuje hra se stíny. (dále PETŘÍČEK 1997: 7–19)

Navždy zavřené oči tu neimplikují smrt, nýbrž paradoxně život. Všimáme si, že se pozornost odklání od sebestředného já, jež si hrálo na Boha a pyšně chtělo poznávat dobré i zlé (Gn 3; BIBLE 2008: 26). Právě „zrození v zániku“ odkazuje zpět k ulitě a vývoji z jedné fáze do druhé. Upouštíme-li tedy od hledání vlastního prospěchu, a ztrácíme-li tak domnělé jistoty, získáváme nový pohled, pod jehož optikou se dřívější neochvějnosti jeví jako chatrné vratkosti.

2.2. Jeskyně: výlučnost tvorby

Díky Platónovi jsme se dotkli motivu jeskyně, k němuž znovu stočíme zrak. Oproti ulitě zde nachází básník jinou varietu přechodného útočiště, totiž výsostný prostor k tvorbě.

Macešková podle naší interpretace poodhaluje již svým pseudonymem závoj poslání, jež si na zemi vytyčila, totiž tesat verše z hmoty světa a následně je jemně vetkávat do přediava lidských cest, kde mohou být čtenáři-chodci nejen nacházeny, ale i dále broušeny. Proces tvorby samé se rozvíjí ve třech krocích v básních *Malíř*, *Sochař* a *Hudebník*. Počáteční obrácení rubu na líc přináší změnu vidění

„Neboť to co zdávalo se šedé
barvami teď mává pestře ve vějíři
a nikdy stejně jinde jinak šíří
své paprsky a ovívá i hřeje
neb tvář i láska k ní v té hře je,“
(Malíř; MSF/BD 2014: 261)

spojenou s úžasem nad dílem vytvořeným v turnaji, do něhož malíř vešel ve své autenticitě, tedy s oddaností tvorbě

„Zpod barev a čárek vyčaruje div
čabraky neviditelné dřív

dokud si nevyjel co rytíř na turnaje

na nejněsmyslnějším koni

s emblémem lásky v růži své k níž voní

lehce zpilý smrtí toho ráje,“

(Tamtéž).

V *Sochaři* přicházejí první překážky. Umělec se potýká s tichem, které je sice pro proces zrání nezbytné, ale zároveň se mu po čase stává drtícím.

„Sochařem je-li hlína

hozena v ticho přehromné

prach se slzou když ruka promne

a úder dálkou plyna

vyslán i vázán nepokojem

a potměchutí sochaře

pleskne se tichu do tváře

tu ticho tají dojem

že dotkla se ho slina

i tvář mu k hlíně lnout je líná

rysy se sotva načrtnou

Z kadlubu sochař dloubá s bojem

obludu divnou kouzlo pojem

jen *masku* ticha *posmrtnou*,“

(Sochař; MSF/BD 2014: 262).

Rovněž se zde na několika místech tematizuje tvůrcovo sepětí se zemí a s lidskou slabostí v nejobecnější poloze. Obraz prachu, slz, nepokoje a sliny v neustálém prolínání s personifikovaným tichem („*pleskne se* tichu do tváře / tu ticho *tají dojem*, tvář mu [tichu; KB] *k hlině lnout* je líná“) dochází vyvrcholení, kdy autor není odměněn pocitem radosti, jaký jsme pozorovali u *Malíře*, nýbrž s bolestí přiznává, že v dalším boji je mu dána jen maska. Ačkoliv žíznil po zachycení tvaru tváře, dostává se mu pouze slupky, jež pozbývá identity.

Rys zrání a výzvu k trpělivému vyčkávání plodů práce nacházíme v *Hudebníkovi*.

„A lotosy not: Nás nech tu
po zákonu dorůst mlčky
oblý námi

po mramorovém prospektu
rozložíme labutí své krčky
bublinami,“

(Hudebník; MSF/BD 2014: 263).

Jeskyně se tedy stává jedním z míst, kde s proměnou tvůrce skrze několikeré zápasy (s dusivým tichem, s hranicemi umělcova projevu i s vlastní netrpělivostí) vzchází i nový výraz. Vladimíru Holanovi se stala jeskyně prostorem sváru s vlastními představami, sálající pecí, v níž je básník zkoušen, i smířením se smrtí a návratem k prostotě.

„Ne beztestně vstupuje jinoch se světlem
do jeskyně slov... Odvážný, sotva tuší,
kde se to octl... Mlád, i když trpící,
neví, cože je bolest... Předčasně mistrovský,

uprchne, aniž vkročil,
a vymluví se na nepnoleté století...

Jeskyně slov!...
Jen skutečný básník a na vlastní vrub
v ní prošil křídla a to,
jak je navracet zemské tíži
a neublížit oné,
která přitahuje zem...

Jeskyně slov! Jen skutečný básník
se vrací z jejího mlčení,
aby, už stár, našel plačící dítě,
odložené světem na její práh...“
(Jeskyně slov in JUSTL 2010: 139).

Kameník se vyznává, koho v jeskyni hledá:
„V jeskyni sebe,
kam se dosáhneš nejdál do tmy,
přířkni Bohu tvář a tesej láskou,
takovou tvář jen pro tebe sama (každému jeho tvář Boha),“
(Svoboda; PH/BD 2014: 324).

Pokora a vytrvalost provázejí básníka navzdory všem protivenstvím
v putování za naplňováním formy tvaru.

2.3. Propast: vábení prázdnoty

Proti hermetičnosti ulity nacházíme v opozici stojící propast, jež však svou nezměrností neuklidňuje, nýbrž vyvolává spíše hrůzu. Budeme sledovat, kudy kráčí sám Kameník, kam se propadá a jaké hlubiny se před ním otevírají.

Téma strachu z pádu nacházíme na několika místech. Samotné prizma, jímž na něj pohlížíme, je hodno zastavení. Pozorujeme jej jednak z pohledu bytosti, jež stojí před rozhodnutím skočit do neznáma, či zůstat v prostoru jistého, jednak z hlediska propasti-hlubiny, která čeká na lidský krok.

„[...] polekán že vše i sebe ztratí
zoufale se drží nad srázem
Kam to se mnou koulí tahle stará zem?“
(Nevěrcův soumrak; MSF/BD 2014: 240),

I další verše ukazují na stejného hybatele strachu, jímž je obava ze ztráty:
„Bojí se dojít k prasklině.
A písku do očí.
A také: zůstat bez kontaktu –“
(Skrytý smysl; PH/BD 2014: 334).

V centru zůstává já, jež nedisponuje dostatečným množstvím informací o hlubině, což vede k úzkostlivým obavám. Duše tuší, že vstupuje na místa, jež svou jinakostí dalece překonávají všechny její dosavadní představy.

Hlubina zde vystupuje jako trpělivá náruč, jež velmi dobře ví, že jednoho dne se jí odevzdá každý.

„Svá hlubina bezpečnosti
čeká na jediné sklouznutí,
aby se na vteřinu podestlala

sametovějšímu pádu
než přistání na novém sněhu
a výhně čistšímu.
[...] A právě tam je mnohým strach se vydat
i jen jedním osamělým posunkem,
aby se nenadále nepropadlo živo
naráz do mrtva,
za úlovek běsu,
který asi láká potutelným průvanem
ku propusti hrůz –?

tak se ta chvíle odpírá,
na pospas vrhá se strachu,
ale neztrácí se jako nedoručitelný list,
vždy je tu a sebejistá čeká ve schránce na svůj čas
někde uprostřed věků
mezi miliony životů a podob
jednoho sebe sama,“
(Strach ze svobody; PH/BD 2014: 320–321).

Zříká-li se bytost svých jistot a přijímá-li pozvání ke kierkegaardovskému skoku víry, jenž předem neslibuje žádné výhody, jen zve k dalšímu kroku, mnohé obětuje. Francouzský intelektuál Georges Bataille (1897–1962) však v knize publikované v roce 1943 hovoří o nekončícím prázdnu, tichu a samotě, ne o kvalitách jednou vybojovaných, a tedy již zaslouženě neochvějných: „Oběť je šílenství, pád do prázdna a ani v pádu, ani v prázdnu se nic nezjevuje, protože zjevení prázdna je jen prostředek pádu dál do nepřítomnosti.“ (BATAILLE 2003: 70) Přesto nelze dále oscilovat mezi světem vně a uvnitř. Kameníkovi je každý sestup do nitra pádem: „Propadávám z vůle do dna v plném

oddání se –“ (Pokus; PH/BD 2014: 311). Všímáme si, že nezbytnou vnitřní dispozicí se stává také upouštění od všeho, co úzkostlivě opatrujeme, co chceme sami řídit a ovládat, neboť plné ruce sestupu brání.

Ani v těchto momentech však představivost neochabuje, Kameník předkládá obraz pustnoucí propasti, která je připravena otálející bytost přijmout.

„[...] Bože, dej mi padat klidně! Pal! – a ne abych se bál –

Z okna vidím: kdosi mne tam dole očekává

s pažemi vzhůru jako prázdný svícen,

jako osiřelý strom, ač s větvemi.

Jen se nebát!, skočit, sjet je mi –“

(Sucho strachu; PH/BD 2014: 344).

Zároveň se zde stává zřetelnější dichotomie aktivity a pasivity. Rozhodnutí skočit vyžaduje samozřejmě aktivní krok ze strany člověka a ani všemocné transcendentno není schopno převzít na sebe daný úkol. Po lidském odhodlání se však role obracejí a otěže přebírá hlubina, která člověka vede, předchází či jde prostě za ním za předpokladu, že je člověk schopen ji vnímat, uvědomovat si její přítomnost, a tedy přebývá s ní. Hledíme tu na provokující vztah, kde jak aktivita, tak pasivita nabývají různých odstínění. Ze strany člověka se jedná o aktivní pasivitu ústící k pokoře. Čekání na příchod přítomného – paradox sám – skrývá aktivní nasměrování celé bytosti do středu, kde se však neoddává vlastním představám, ale pasivně přebývá. Transcendentno zůstává² stále, nemá tedy valného smyslu hovořit u něj – a vlastně se jedná o velkou troufalost – o aktivitu, pasivitu. Veškeré kvality, jež mu připisujeme, jsou jen naše vlastní projekce. Necháme-li hovořit jej samotné, brzy se setkáme s jeho nezměrností a neprostupností.

Ponorka boží války směřuje taktéž ke dnu, ale tentokrát jej nedosahuje

² Tedy skutečně *je*. Nikam se neztrácí ani neodchází. Mohou nás opustit vlastní představy, obrazy o něm. Obraz a představa snad v některých případech otisk podstaty nesou, ale nikdy nejsou jí samou.

pádem, nýbrž ponorem.

„Tvrším to, volám to hlasitě:
že není nad lidské síly
dobývati oblast Boha
Proměněný svolně v lodní šroub (směr dolů –)
velkolepé síly plovací,
cvik se stane zvykem:
po desítkách ponorů,
po velkých manévrech víry
dno se jasní.
Po stovkách vsátí sebe sama,
na té píli ulpělá míra vibrace
pod víry se časem zpečetí
a pečeť sama vynáší mne opět vzhůru,
už nesmytelná zmítáním vln světa,
nejenže nevadí i vyplouvání k smyslům zpět,
navíc: ta jistota zvíci všech nejistot
vnějších i vnitřních
zaostří periskop
až do proroctví v trysku,“
(Ponorka boží války; PH/BD 2014: 303).

Jelikož vidíme tuto báseň ve vývoji Kameníkovy poezie jako stěžejní, citujeme ji v celé délce. Nalézáme v ní svědectví o cestě – právě tak označuje svou poezii sám Kameník v prvních dvou básních *Pubertálního Henocha* –, jež před čtenářem vyvstává v celku zkušenosti. Autor je hnán potřebou sdělit svůj prožitek, ačkoliv si uvědomuje, že slova nemohou obsáhnout hloubku i šíři, jež zakusil. Vybízí tedy čtenáře již prvním trojverším k vyjití na vlastní cestu,

k vlastnímu proměňujícím setkání. Pokračuje výzvou k vytrvalosti, kterou posiluje věrnost. Zdůrazněním projasněného dna ukazuje, že ne každé „vsátí sebe sama“ přechází ve sjednocení, tedy člověk nikdy nemůže k transcendentnímu přistupovat majetnický. Dotyk je dar, můžeme jej přijmout a být s ním, nikoliv si jej zasloužit a vlastnit ho. Francouzský filosof Gabriel Marcel (1889–1973) popisuje polaritu mezi „být“ a „mít“: „Tentation de penser que n'avoir plus rien c'est n'être plus rien; et de fait la pente de la vie naturelle, c'est de tendre à s'identifier avec ce qu'on a; par là la catégorie ontologique tend à s'anéantir. Mais la réalité du sacrifice est là pour nous prouver en quelque sorte en fait la possibilité pour l'être de s'affirmer comme transcendant à l'avoir,“ (MARCEL 1935: 122).³

Věnujme ještě pozornost závěru básně. Pečeť, jež byla člověku setkáním vtisknuta, jej vynáší vzhůru, tedy „navrací ho světu“. Ne však vnitřně rozpolceného, nýbrž skutečně sjednoceného. Vše, co působilo dřívější rozptýlení, dnes již nemá sílu otrást základy (srov. „nevadí i vyplouvání k smyslům zpět“).

Spatřujeme silné souznění této básně, datované strojopisně 13. září 1964 (BD 2014: 503), s obrazem Marka Rothka *Red-Brown, Black, Green, Red* z roku 1962. Rothko, často zařazován mezi abstraktní expresionisty, klasifikace odmítal: „I'm not an abstractionist... I'm not interested in the relationship of color to form or anything else. I'm interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom, and so on. And the fact that a lot of people break down and cry when confronted with my pictures shows that I can communicate those basic human emotions... The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them,“ (BAAL-TESHUVA 2012: 50, 57).⁴ Nezvolili jsme tohoto umělce náhodou. S Kameníkem jej spojuje jednak doba, ve které žili a tvořili, světadíl, ze kterého pocházeli (Marcus Rothkowitz se narodil v roce 1903 v Rusku, které však s celou rodinou

³ „Pokušení myslet si, že nic nevlastnit znamená nic nebýt, a ztratit tak přirozený život, tíhne ke ztotožnění se s tím, co máme. Právě zde ontologická kategorie směřuje ke svému zániku. Ale skutečnost oběti má nějakým způsobem dokázat, že bytí přesahuje vlastnění.“ [KB]

⁴ „Nejsem abstraktní umělec... Nezajímá mě vztah barvy vzhledem k formě nebo něco podobného. Jde mi jen o vyjádření základních lidských emocí – tragédie, extáze, osudu atd. A skutečnost, že lidé se před mými obrazy zhroutí a pláčou, ukazuje, že tyto emoce dokážu sdělit. Lidé, kteří před mými obrazy pláčou, mají stejnou posvátnou zkušenost, jakou jsem zažíval já, když jsem tvořil.“ [KB]

kvůli mnoha útokům na Židy ve svých 10 letech opustil, a odjel do Ameriky), a podle našeho názoru především specifický způsob dialogu, jaký vedou se svými vnímатели. Bylo by nejvýš troufalé určovat, k jakému publiku se umělci obraceli, ba dokonce podle publika konstruovat autorovy strategie. Čtenáři jejich díla se však bezpochyby vyznačují některým z aspektů, o nichž hovoří Adriena Šimotová v souvislosti s návštěvníky svých výstav: „[...] hledají se mnou původní význam slov a [...] na mé práce [se] dívají jako na výraz mé životní zkušenosti, v níž tuší náznak odpovědi na své problémy. [...] A pak jsou to lidé, kteří něco prožili a hledají cestu, jak prožitek zužitkovat či jak ho vůbec přijmout.“ (HVÍŽDALA 2011: 92) Na pozadí Rothkových slov z roku 1947 („A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer.“ BAAL-TESHUVA 2012)⁵ si uvědomujeme, že k navázání vztahu se čtenářem dochází pouze skrze pravdivé sdělení vlastního prožitku emoce. Jestliže tedy Rothko maluje v roce 1962 již zmiňovaný obraz a o dva roky později píše Kameník, ač v jiných podmínkách geopolitických i osobních, *Ponorku boží války*, oba zračí stejný prožitek. „[D]esítky ponorů a velk[é] manév[r]y víry“ jako nezbytně nutné předsálí vedoucí tam, kde „dno se jasní“, spatřujeme prosvítající pod obrazem, jenž vede vnímatele skrze hněd' a čern' coby barvy země a petrolejovou zeleň jakožto předchuť budoucího života až ke korálově červené značící prozářenou hlubinu.

Letmým setkáním s tímto paprskem, jenž dopadá na různé povrchy, které ho pohlcují podle svého uzpůsobení – tedy umělci nestrojí svá díla do stejných hávů –, jsme se pokusili ukázat jeden z rysů prožitku prostupujícího formami.

⁵ „Obraz žije skrze přátelství, rozpínající se a proudící v očích vnímavého pozorovatele.“ [KB]

2.4. Hranice: znamení nejisté budoucnosti

Oba námi sledované prostory, ulita i propast, oscilovaly mezi vnějším a vnitřním, známým a neznámým. Hraniční zkušenost dávala vytrvale zakoušet nejistotu „pohyblivé půdy“.⁶

Jakmile však již jednou „vejdeme do lesa“⁷ a přijmeme pozvání ke svobodě, každý krok zpět bude představovat velice bolestný návrat. „Je *neodčinitelný hřích* opustit jednou zahlédnutou možnost pro čochovici obyčejného života. Možnost je němá, nehrozí ani neztrácuje, ale ten, kdo ve strachu ze smrti nechává umřít ji, je jako mrak, který zklamal očekávání slunce.“ (BATAILLE 2003: 52)

Navážeme-li na Bataillova slova, Kameník se s velkou urputností vydal za jednou zahlédnutou možností a svými básněmi i deníky vykresluje zprávu o putování.

2.5. Rozlet: následování vnitřního rytmu

Třetí rovinu prostoru vidíme skrze animální metaforu a její pohyb. Metafora ptáka jako modelu bytí⁸ nám poslouží k vykreslení stálé oscilace mezi pohodlným pobýváním v kleci a na druhé straně přijetím výzvy ke svobodě.

Kameník se v básni *Duchem hmatné* přiznává k inspiraci *Samkem Ptákem*, jednou ze Zeyerových povídek začleněných do *Tří legend o krucifixu*.

„Učení starci chrastí rozložitě líčenou zpraveností,
ale jejich rozvaha ničí zárodek střemhlavého činu.
Nekonečné kombinace konečného
spolu s kůží pominou;
zato – nejmenší z nejmenších,

⁶ Termín užívá Hannah Arendtová v opozici k neochvějné „la chose pensante“, myslícímu já, jemuž Descartes upřel jakékoliv pochybnosti i zmatky. (ARENDOVÁ 2001: 60–61)

⁷ Lesem se v tradici chápe lidské srdce, jež je stejně jako lesní porost spleť a do detailu neprobádatelné.

⁸ Toto přirovnání jsme převzali od historika Julese Micheleta, jenž popisuje ptáka jako vrchol živé koncentrace. (MICHELET 1858: 291)

když stopu Boha v sobě objal láskyplně!
Samko Pták mi odhaluje víc než Faust,
byť tento učený, byť zaklínač,
byť oči bděle na stopkách,
(Duchem hmatné; PH/BD 2014: 327).

Aluze se zde vymyká svému běžnému pojetí, neboť se nejedná o jednu užitý odkaz. Maceškovou nepojí se Zeyerem jen podobné motivy v díle, nýbrž i podobné motivy v životě.

Jak si povšiml Robert Konečný ve své studii *Julius Zeyer v zrcadle snů*, Zeyer se po několika životních krizích odklonil od skutečnosti ke snu a „[j]en nekonečný život duševní [mu byl] pravdou, [kdežto] všechno tělesné klamem.“ (KONEČNÝ 1936: 35) Paralelu nacházíme u Maceškové, která se po nenaplněných láskách pozemských přimkla k „Velké Milosti“. (Proto; PH/BD 2014: 297) Neukotvení v přítomnosti vysvětluje podle Konečného i „Zeyerovy časté krise, ale i neomezenou víru ve všechno duchovní, v neomezenou moc snů vedoucích do nekonečna, metafysické pojetí obraznosti jako orgánu intuice, příklon k filosofii východní, k mystickému křesťanství a k vědám okultním, krátce, ke všemu, co askesí těla dochází na cesty ducha.“ (KONEČNÝ 1936: 62) Jak je tedy zjevné, podobnost vyjevují i psychické typy obou autorů. Dalším faktem podporujícím tezi o blízkosti jejich hledání je i skutečnost, že je pojila osobnost Karla Weinfurtera, popularizátora různých duchovních praktik spojujících křesťanství s indickou filosofií. Zeyer s ním spoluzakládal martinistickou lóži a Macešková jistou dobu navštěvovala Weinfurterem založený spolek Psyché, kde se setkala s „mystikou v praxi“. (EL-DUNIA 2011: 26–31)

V konkrétních citacích nastíníme ještě důležitost snů, jež se oběma autorům staly podstatným inspiračním zdrojem. Zeyer pojmenoval prameny své tvorby explicitně: „A beze snění, toho předběžného tvoření, bylo by vůbec umění?“ (citováno z KONEČNÝ 1936: 126)

Macešková hovoří o postupném vývoji snů, jejichž prostřednictvím se dostávala do „stavů“: „Jednou v noci při plném vědomí jsem v sobě zaslechla dosti mohutné hřímání. Zvuk byl tajemný a sladký a trochu jsem se při něm bála. Ale už vůbec jsem se nebála příští noci, kdy mnou zalomcovalo na posteli zemětřesení, rovněž se odehrávající uvnitř a mělo též duchovní charakter. [...] A přicházely další a další projevy a stavy, především sny, spousta těchto snů, které mne vlastně vyučovaly. Na ukázkou: Bloudím v přízemí hradní věže, ve které je plno smetí a neřádu. Nemohu se toho zbavit jinak, než vystoupit výš, ale k tomu je nutné budovat schody. [...] nikdy jsem netoužila po tzv. *stavech*. Přicházelo To kdy a jak samo chtělo.“ (MD 1995: 8–9)

Pečeť, kterou tyto stavy zanechaly a již jsme pojmenovali již v pasáži věnující se propasti, poté nutí autora, aby svou zkušenost vtiskl do slov.⁹

Než se však začneme věnovat otázce jazyka a jeho možností pro sdělení niterné zkušenosti, vrátíme se ještě k metafoře ptáka a k jeho sepětí s prostorem.

Básník vyvíjí aktivitu, jež je zprvu určována vnitřním rytmem:

„Nejsem učitelem zvědavých. Sám jako pták
a jako žák se učím zpěvu, letu
léta, dlouhá léta podle taktu
vyklepávaného na své jiné srdce,
na své *jiné* srdce,
a odtud do celého těla
po kapkách – –“

(Nejsem učitel; PH/BD 2014: 316).

⁹ Ve francouzštině můžeme poodkrýt vrchní vrstvy námi užívaných slov. Jazyk používá pro slovesa vyjádřit (*exprimer*) a vtisknout (*imprimer*) stejný kořen, přičemž i neromanista vidí, že zatímco *exprimer* svým prefixem *ex* implikuje pohyb „ven z“, *imprimer* se zaměřuje „dovnitř“.

Posléze dochází k přímější exteriorizaci, kdy Bůh prochází lidskou mříží, kterou chápeme jako zpředmětnění naší slabosti. Kameník však zdůrazňuje, že Boží „chci“ se nevyhýbá křehkosti člověka:

„Nenacházím Boha ve snech,
jen v této přeobsáhlé zkušenosti.
Tam chycen, už mi navždy neunikne:
sic klecí nepoután, mou mříží procházet se
On pojal ve svůj plán,“
(Kam má láska, tam jdu celý; PH/BD 2014: 325).

Zároveň si zde všímáme obratu od snu ke zkušenosti. Bohužel tu nemáme větší prostor pro delší odbočku, ale jistě by bylo velice zajímavé dále pokračovat v náhledu na sen, jež se od skutečnosti odvrací, a na zkušenost, kterou se Kameník snaží ve skutečném znovu zpřítomnit.

Dalším krokem, k němuž člověk dostal pozvání, je samotný let. Všímáme si, že se nejedná o čistě spirituální akt, jenž by byl uzavřen všem tělesným mohutnostem. Naopak, tělo je letu přítomno, svými možnostmi (dechem, světlem, hlasem, silou) připravuje šíp lásky k zacílení.

„[...] Dech větru v rozčeření vody tato hra,
pěst ničeho a kouř a pěny var je tvar,
vrch vln se hroutí, spodní vzpíná v proměny,
šum šeptů mého démona je slasti pln,
knot plavé lampy zhas a lásky plamen sám
se chví jak chtivý šíp a míří vzpjatý v cíl.

Kdo řídí tento let, a neprozradí cíl?
Kdo sám je v sobě obé, harfeník i hra?

Čím kořen s lodyhou, jenž plozen hledá tvar,
si z hloubi věcí tvoří tvář své proměny? [...]“
(III; ZR/BD 2014: 13).

Nejistotu spojenou s identitou průvodce na cestě okouší i Samko Pták, který zažívá v kostele před monstrancí „osvícení“, kdy je mu dáno poznat, že k věčnosti jej dovede trnitá pozemská cesta. Nedostává však plán další trasy ani jméno průvodce. Na počátku jeho příběhu vidíme, že přijal pozvání k vykročení do neznáma. Po zkušenosti, kdy mohl jen pasivně přihlížet vypálení domku, v němž se svou babičkou žil, se zvedá zocelen touto zkušeností a vchází do lesa.¹⁰ Ani zde nás tedy neopouští výzva ke ztrátě kontaktu s místem, kde stojíme.

Pohyb mimo hranice vlastního s sebou nese i jiné pojetí času:

„Den stále přede tvar své nové proměny,
hlas času hudby pln, již zatím zná on sám,
dál posunuje cíl vždy tato lásky hra,“
(III; ZR/BD 2014: 14).

Filosof Henri Bergson (1859–1941) popisoval trvání jako přítomnost, jež se stále proměňuje. Kameník specifikuje Bergsonův náhled, když propojuje pohyblivost času („den“) a místa („cíl“). Neustálé proudění, tichý vánek a jindy ostrý víchř nás budou provázet i dále, když se zahledíme na nabývání a ubývání tvaru, „tam, kde končí konečné / a nekonečné zahlédnem se tvářit.“ (Nesdělitelnost?; PH/BD: 2014: 326)

¹⁰ Pojem *chůze lesem* tu přejímáme od německého filosofa Ernsta Jüngera (1895–1998), jenž ji chápe jako jedincem následovanou cestu k vnitřní svobodě. Jünger hovoří o fázi pochyb a snášení pošklebků od nechápavého okolí, které by neměly jedince odvést od nastoupené cesty, nýbrž prověřit ryzost jeho úmyslů (JÜNGER 1994).

3. „Je třeba do tmy pohybem / vetřít slovo které by zářilo“
(O slovo; PAR/BD 2014: 385): Jazyk stopou zkušenosti

3.1. Nesdělitelnost: na cestě za unikajícím

V předchozí kapitole jsme se již dotkli možností sdělení a sdílení niterné zkušenosti. Básník se opět ocitá v sevření paradoxu, jenž na jedné straně stupňuje potřebu prožitků vyjádřit, na druhé straně však dává zakusit omezenost slov.

Výchozím bodem se stává setkání s bytostí, jež zůstává přístupna jen skrze individuální zkušenost.

Nesdělitelnost prostřednictvím jazyka je spojena s nedosažitelností cíle. Kameník skrze fragmenty poukazuje na nepostihnutelnost celku.

„Zbavený sebe, sebe si vědom, obé je tu zároveň –

O blaženosti nemluvím, je neočekávaná

a neohraničená přesně –

A to je vkrátku vše.

A přece se to vypovědět nedá –

Páteří všeho je opuštění páteře

po *výhybce kolejiště* v týle

do beztlí. Do beztíží. Do světla!

Není to choroba. Není to sen.

Se stopou své vůle je to – boží dopuštění [...]“

(Marný obraz, marné sdělování?; PH/BD 2014: 301).

Zároveň také zakouší, že se před ním při každém doputování k obzoru otevírají nové horizonty.

„[...] Velká Milosti.

Jsem stár, neboť jsem dlouho žil,

a zase příliš mlád tím,
žes mne nyní opustila
a odtáhla mi cíl –
do jaké ještě dálky? [...]“
(Proto; PH/BD 2014: 297).

Zůstává tedy v neustálém a soustředěném pohybu a svým veršům připisuje hodnotu do té míry, do jaké plní roli svědčit o existenci cesty.

„Běda, zmocním-li se slovy
– ano! – mystického blaha,
zesládne mi stylotvorná snaha
občas do medových zářivek –
Pak smutný kárně vyhlížím z pozadí na diváky:
co by ještě chtěli?
Vždyť zápal slova je ten tam,
nelidské závodění s jiskrou,
zápisem už se nedotýkám podstaty jevu,
udýchaně honím mluno dávno uprchlé,
v desetině vteřiny uhaslé po úderu trvání.
Jako bych ošatil vázou uvadlé proutky vět,
ulomené u kořene vědomí,
kde tajně žily beze lži a vědomí jen mžik.

Ale i když má cesta těmito zmetky značkováána
nebývá vždy jasně – vím to, vím –,
jsou mi úlevou a světu svědectvím,
že tato Cesta je“
(Na okraj; PH/BD 2014: 298).

Básník se ocitá na rozcestí, jež značí zkoušku jeho autentickému výrazu. Přiznal si, že setkání, které jej proměnilo, není schopen vystihnout v jeho celistvosti, navíc bez podobné zkušenosti na straně vnímatele není jisté, jak by byly jeho pokusy přijaty. Otevírají se před ním dvě cesty; buď může o svém prožitku mlčet a pokrytecky či bojácně jej skrývat, nebo se rozhodnout pro boj o tvar. Kameník volí druhou možnost, jež se vyznačuje dvojitým působením. Jednak přináší jemu samému úlevu, neboť se i navzdory hraničním slova dokáže s novostí prožitku alespoň částečně vyrovnat.¹¹ Jednak svými verši povzbuzuje čtenáře k vykročení na jeho vlastní cestu.

Paul Valéry (1871–1945), jehož Macešková taktéž hojně překládala, nechává ve svém sokratickém dialogu *Duše a tanec* promluvit Sokrata, který s Faidrem a Eryximachem rozvíjí myšlenku básnictví jako tance a metaforu spatřuje coby tanečnici. „Popatř na tu třepotající se dívku! Jako by jí tanec z těla šlehal! [...] Než, co je to plamen, přátelé, ne-li okamžik sám? – Vše to, co je bláhového, radostného a hrozného v okamžiku!... Plamen je projevem tohoto okamžiku, který je mezi zemí a nebem. O, přátelé, vše, co přechází ze stavu těžkopádného do stavu švižného, prochází okamžikem ohně a světla...“ (VALÉRY 1929: 61–62). Výraz soustředící v sobě jedinečnost, sílu i napětí okamžiku se stává integrální součástí metafory. Jeho křehká architektura zrcadlící fragment času je sice vystavena křiklavému srovnání s reálným, ale zároveň osvobozuje básníka od pokušení nemožného, totiž postihnout celek času.

Eugène Minkowski si na tomto místě všímá absence kauzality a narace, jež obvykle upoutávají naši pozornost. Právě obnažené jádro implikuje, bergsonovsky řečeno, *élan vital*, jenž dává výrazu pulsovat. „Výraz se může jevit jako značně chudý vztah. Nedokážeme z něj sestavit žádný sled faktů, nemůžeme z něj udělat ani kauzální vysvětlení, ani příběh. Zdá se, že celý tkví v jediném okamžiku. Ale právě to z něj dělá ‚živoucí‘ vztah, díky tomu v sobě s rychlostí

¹¹ Adrieně Šimotové se stala tvůrčí práce podpůrným pomocníkem ve chvílích, kdy v životě umdlávala. „Člověk vydrží víc, než předpokládal. *Ted'* (ale opět pouze *ted'*) žiji naplno a unesu život jen tehdy, kdy ho dokáži vtisknout do mrtvého materiálu.“ (ŠIMOTOVÁ 1997: 183)

blesku protínajícího temnoty soustředí samotný život.“ (MINKOWSKI 2011: 113)

K Minkowského slovům o zvláštní totalizující časovosti, totiž okamžiku objímajícím celek života, přitakává Kameník v *Janovi dvojtvářném*.

„[...] Ač každý stupeň schodiště je zaklíněný v celém
pro sebe sama možná zachce se mu hnout

a světlem trhlíny té namítnout
že stupňovaný cval je pravdou očividnou pouze
skutečnost neskutečných cest je pod tím v oné touze,“
(Janus dvojtvárný; MSF/BD 2014: 245).

Touha ukotvující cval – tedy každý jednotlivý krok na cestě – ve skutečném, je situována pod povrch. Spatřujeme zde referenci k nevyslovitelnému coby ponorné řece, k níž se Kameník opakovaně vrací. Dmitrij Čyževskij (1894–1977) hovoří v souvislosti s fragmentárností Máchova díla o repetitivnosti některých obrazů, jež „[...] naznačují, ale zároveň i cosi nevyslovitelného, jakési poslední tajemství. Toto ‚nevyslovitelné‘ tvoří spodní tón všech Máchových děl: vzhledem k němu stává se obrazem každé slovo a každá věta, nejen ty z nich, kterých je užito v přeneseném významu“ (ČYŽEVSKIJ 1941: 247). Kameníkovým mnohotvárným pokusům o pojmenování jedinečného se budeme věnovat v následující pasáži, zmiňme však ještě, v jakém milieu se náš autor ocitá.

Blízkosti s Vladimírem Holanem jsme si povšimli již v souvislosti s potřebou ústraní. Budeme-li chápat ponornou řeku jako metaforu nevyslovitelného, jež nemůžeme uchopit slovy, ale které s námi putuje, do něhož se snad v některých chvílích noříme, nahlédneme Holanova slova jako přirozené pokračování. Ve své *Lemurii* črtá další úsek cesty, když spatřuje „[...] ponornou řeku, k jejímuž zhlédnutí ostatně, jako k cíli, putujeme“ (HOLAN 1996: 80) coby prolomení posledního tajemství. Ostatně on sám

v *Noci s Hamletem* nepřestává opakovat,¹² že „[j]en když se smíříš se smrtí, [...] pochopíš, že všechno pod sluncem je skutečně nové...“ (HOLAN 2004: 14). Rozšíříme-li tedy sémantické pole ponorné řeky i na oblast smrti, najdeme u barokního básníka Angela Silesia (1624–1677) podobný náhled, v němž není zakotven strach, ale odvážné vystavení se tváří v tvář.

„Smrt nepředěsí mne, vždyť jenom projdu jí
až tam, kde v myšlenkách už teď se raduji,“
(SILESIUS 1981: 59).

Naději, že pukne dno řeky a vše se dá znovu do pohybu, vyjadřuje i Kameník:

„[...] Rád bych věřil: pukne řeky dno a voda vklouzne tam,
aby roztočila boží mlýny – Klam.
Hrůza horizontální má tvrdou šíji.

Rád bych věřil zpěvu alespoň.
V křiky krvavé? Jsou rámus bez radosti.
Slavné aleluja bude velmi tiché –“
(Potopa; ZN/BD 2014: 198).

3.2. Neodbytnost: prosba o tvar

Hledání slov se mění v úpěnlivou modlitbu:

„Zdrž vzdech a tep a spěch a tíseň v srdci zlom,
tep krve pomalý dech zvolna plaví v tvar,
lék žil se rozlévá a odplavuje síť,

¹² Explicitně následující vyslovuje jen jednou, implicitně však k němu odkazuje několikrát. („Kdysi, kráčeje kvetoucím vřesovištěm, / zaslechl jsem dětskou otázku *proč?* / a nemohl jsem odpovědět. A nemohl bych odpovědět po tolika letech ani dnes / při středním reliéfu lůny, / neboť dětem nestačí odpověď a dospělým otázka.“ // „Nevysvětlitelnost nějaké věty, / kterou jsme nechápali v její temnotě, / rozžihá se někdy do takového jiskření, / že nás oslepuje... Je to právě reálno, / které je metafyzické...“ HOLAN 2014: 29, 49).

v své lásce oddechlá se mysl prostírá
přes hoře odešlé a potopený strach,
přes prahy pekelné se jménem Nepokoj.
[...] Ó, Pane, osvobod' a polož v lože tvar [...]"
(II; ZR/ BD 2014: 11–12).

Přibližování se tvaru je podmíněno důvěrou a pokorou hledajícího. Cestu netvoří jen prozářené vrcholky, ale rovněž temná údolí, v nichž se můžeme nechat svázat strachem, nebo přijmout pozvání k tanci potmě. Nevidíme místo, na něž klademe nohy, ale každý krok se stává postupným „zabydlováním“¹³ formy.

„Praví pokorní, to věř,
mlčí *pozorně* a jdou a potmě tančí,
a přece vzpoura pokorných je nezadržitelná.
Kdo je vede? *Neviditelně* ten *Nejosamělejší*
uprostřed,“
(O pokorné vzpouře; ZN/BD 2014: 213).

Zároveň Kameník přiznává jednotlivým váhavým krůčkům nesmírnou hodnotu:

„V pouhém šmátrání po směru už je kus cesty,
i kdyby dosud nevedla,“
(Skrytý smysl; PH/BD 2014: 334).

Adriena Šimotová, která se snažila svými „psanými tvářemi“ (viz přílohu 2) obtisknout skutečné, popisuje metodu následovně: „Své věci jsem vyhmatávala, vytrhovala ze země. Jako kdybych v povrchu země hledala tvar.“ (HVÍŽĎALA 2001: 56). Ani Kameník nemohl zůstat ve své touze po setkání s tvářností

¹³ Básníkovo bytování dále rozvíjí Martin Heidegger (1993: 77–104).

pouze na hranicích transcendentna. Jestliže jeho dílo ve čtenáři dodnes rezonuje, musel se nutně sklonit a pro svou zkušenost nalézat vyjádření v povrchu.

3.3. Metafora: echo zvonění ticha¹⁴

Obraz zachycující individuální prožitek se jeví jako vzdálená ozvěna prostoru prostoupeného neschopností plně promluvit. Hannah Arendtová (1906–1975) komentuje Heideggerův termín v duchu aktivní pasivity, o níž jsme hovořili v předchozí kapitole. „Z hlediska tradice se tato druhá metafora nejvíce blíží osvícení, kterého lze dosáhnout kontemplací bez řeči. Neboť ačkoliv je tato metafora pro cíl a vyvrcholení myšlenkového procesu vzata ze smyslu pro slyšení, ani v nejmenším neodpovídá naslouchání artikulovanému sledu zvuků, jako když nasloucháme melodii, nýbrž odpovídá duchovnímu stavu bez pohybu, čisté receptivitě.“ (ARENDOVÁ 2001: 138)

V následující části se zaměříme na rozmanitá prostředí, z nichž Kameník čerpá svá pojmenování.

(a) Proměnlivá nautika¹⁵

Beztvarost, mnohvrstevnatost i neproniknutelnost v sobě nese obraz vody. Ten se nám klade před oči ve svém klidném stadiu coby „proud Lásky“ (Proto; PH/BD 2014: 297) a „[s]ladkého pocitu ten proud“ (Velká milost; MSF/BD 2014: 285). Dále nechává vystoupit člověka, který je pobízen, aby „spus[til] do přítoku vláhy džbán“ (III; ZR/BD 2014: 14). Jakmile jej přestane držet, je „svržen v proud, [...] posléze lehce vklouzn[e] ve splývání v To“ (Blahoslavení chudí; PH/BD 2014: 331), kde jím už „plachtoví smyslů“ (I; ZR/BD 2014: 9) nesmýká.

¹⁴ Pojem „zvonění ticha“ patří Martinu Heideggerovi (citováno z ARENDTOVÁ 2001: 138).

¹⁵ Bohužel se nemohu na tomto místě věnovat detailnějšímu kontextu, jež by si nautická metaforika zasloužila, odkazují však na diplomovou práci Světlany Ondrouškové, která se ke svému náhledu nechala inspirovat Deleuzem a Guattarim a jejich prací s nautikou coby nomádkým prostorem (ONDROUŠKOVÁ 2013).

(b) Prostředkující korporalita

Jak jsme již zmínili, Kameník nestaví tělo a duši do opozice, nýbrž důležitost připisuje obojímu. Cestu, již člověk nastupuje, pro něj značí vlak:

„Vnitřní posel odtroubil svou fanfáru.

Konečně zas jednou je Vlaku dovoleno jeti,

aby přešuměl sta prahů podle návěstí. [...]“

(Upomínka z cesty; PH/BD 2014: 314).

Po nástroji pohybujícím se horizontálně přecházíme k vertikále, pro niž si Kameník vypůjčuje obraz výtahu.

„[...] Poté pootevřít tělo v ostříleném tichu

v starý výtah do nebe v svou míchu

proplížit se nervů křižovatkami [...]“

(Osvobození; MSF/BD 2014: 288).

I u této metafory si všímáme změny v předpokládaném směru:

„[...] Ach, ale vale! Žel Stín potáh sametovou cestu.

Dolů padající síla sjela do nohou. A vyšla –

Utržený výtah. Uzemněný blesk. A léta mlčení – [...]“

(Otázky; PH/BD 2014: 341).

Výtah tu tedy nefunguje jen coby prostředek bezpečné a jisté cesty vzhůru, ale taktéž jako prostředník pádu.

(c) Bdělost klasu

Člověk bývá nejčastěji srovnáván s obilím, jež zahrnuje individualitu neztrácející se v kolektivnosti. Podle našeho názoru poukazují jednotlivé klasy svou ukotveností k zemi, zároveň však přirozeně spějí k okamžiku žně. Toto vytrhnutí ze země vykazuje nápadnou podobnost s vytržením, o němž hovoří mystická tradice.

Zprvu procházíme temným údolím strachu, v němž dává žnec průchod vlastním touhám:

„[...] Spěch slyšels v březích dnů – to není nepokoj,
hluk řeky splavené, šum jezů není zlom,
jen rozkoš lásky mé, jen mého díla tvar,
nad nimiž hoře zla se obrovitá síť
lživosti pavoučí a hněvu prostírá
a v stále menších kruzích ovinuje strach,

bych dýchal s vůní květů opiový strach,
sám žnec bych smrti byl, jenž zasil nepokoj
a nyní seče sněť a sváží kleteb zlom [...]“
(II; ZR/BD 2014: 11–12).

Jakmile se však přestane zaměřovat jen na naplňování svých přání, otevře se nová perspektiva nacházející „něco“ v místech, kde dříve narážel na „nic“.

„[...] Ba i sebe vymazat co překážku
absolutního jasu,
já, bhaktový kat sebelásky!
Plít se jako plevel velelánu Boha! [...]“
(Za plotem; PH/BD 2014: 328–329).

Podobně jako víno procházející lisem nebo klas připravený k výmlatu je přiveden tváří v tvář hraniční zkušenosti:

„[...] Neboť mysl udrcaná závorami
poskakuje jako kůň a klopýtá,
od uší až po kopyta zranitelná,
dokud se nevydá na milost a nemilost
prudké vývěvy

(té tmy),

až vysát, hozen,
vynechán a nerozptylovaný už
závorami organismu,
ach! – ztichnu povolně i svéhlavě i bezhlavě [...]“
(Okřídlený kůň; PH/BD 2014: 299).

(d) Relační ty

Unikající jméno, jehož uchopení by implikovalo posesivitu, dovoluje k překlenutí blízkého a vzdáleného pouze odkazovat. „Já bez jmen“ (Rozhovor; OA/BD 2014: 99) se dává poznat jinak, než jak je člověk zvyklý ze své zkušenosti se světem. Nedává mu své sebeurčení, jeho já zůstává bez nánosů vznešených či neumělých označení. „S Tím jediným, co je“ (Jeremiášův pláč; MSF/BD 2014: 290) však bytost vchází v intimnější dialog, neboť ji přitahuje jeho plnost bytí. K ní se tedy vztahuje, neboť se jí touží alespoň na okamžik dotknout.

Veškeré aktivity, jež mu bytost připisuje, také vycházejí ze vzájemné interakce. Jestliže „On volá“ (V; DP/BD 2014: 34), navazuje kontakt. Když člověk odpovídá: „[N]a mne hraj teď Ty, / ať jako pazvuk mocným nárazem Tě oslavím [...]“ (III; NL/BD 2014: 142), vychází sám ze sebe a vystavuje se

druhému. Zdá se, že právě vztah určuje jejich bytí ve světě. Do té míry, do jaké vstupují v blízkou relaci, se naplňuje jejich jedinečnost. Ve vztahu k druhému se ale vždy zračí vztah k sobě samému, docházíme tu tedy k důležitému bodu, k sebepoznání. Martin Buber (1878–1965) hovoří o tom, že „Já povstává díky ‚Ty‘. Protějšek přichází a odchází, události vyznačující se vztahem se zhušťují a zase rozptylují, a ve změně se stává stále jasnějším a silnějším vědomí neměnného partnera, vědomí já. Objevuje se ovšem stále ještě pouze ve tkanivu vztahu, v relaci k ‚Ty‘ a není jím. Proráží však stále silněji, až je jednoho dne pouto přerváno a oddělené já stojí na okamžik tváří v tvář sobě samému jako nějakému Ty, aby se vzápětí zmocnilo sebe sama a vstupovalo napříště do vztahů s tímto sebeuvědoměním“ (BUBER 1995: 25). Vidíme, že Buber spatřuje v setkání s druhým nezbytný předstupeň uvědomění si vlastního já a zároveň konstitutivní prvek k celistvému životu v relacích.

V niterných okamžicích tohoto vztahu se dává hledaný nalézt ve své osobité podobě, již člověk tvaruje do slov:

„[...] Ty Prázdnno beztvaré oč umnější's než tvar
Tvé ticho mluvnější než svár
už po hlase [...]“
(Člověk; MSF/BD 2014: 244)

a své zvolání stupňuje: „[...] Jaké je to prázdnno, je-li plné Toho? [...]“ (Existence larvy; ZN/BD 2014: 200).

Cesta k oproštění výrazu vede od adjektiv, jež ještě připisují kvality, tedy analyzují a realitu rozkládají. V tomto procesu vidíme snahu prožitek racionálně uchopit, a tak se s ním vyrovnat. „[...] Mocný se kloní [...] // Velký, jenž se k ubohému sklání [...] // Tichý, jenž mne čte [...]“ (Modlitba; OA/BD 2014: 57).

Vzápětí ale Kameník nahlíží jistotu vycházející „z nulového jestvování [...]“, kdy „*Něco* není-li *Nic* také není ani [...]“ (Vidiny a jistoty; MSF/BD 2014: 241). Tímto radikálním krokem jako by za sebou nechával *člověka*

konstruktivního (viz MSF/BD 2014: 242) a vychází vstříc vyplněné prázdnotě, která jej zprvu jako v zrcadle nechává ozvěnami nazít jeho vlastní podobu

(„[...] Má vášni poslední a hrozná, s divokostí šelem
trhající slabý závoj, nazvaný mým tělem,
jsi to Ty? – Jen ozvěny: – to Ty? – Ty? – jsi to Ty? –“),

před níž se dává na útěk („Ó, prch jsem jako zbabělec před strašným nepřítelem“). Klid nachází až ve chvíli, kdy přijme svou aktivní pasivitu (srov. kapitolu 1. 3.) a přebývá v Buberem popisované niternosti.

„Až zvyk jsem na ticho a na tu tmu
jak dřevo na ohni, jenž nesvítí, jen žhaví
žárem podivným, a řekl Mu:
Ó, odhrň tmu, ať uvidím.
I kdybych umřít měl, chci poznat obličej Tvůj pravý,
tápu stopou Tvou a nic mne nezastaví.
Hledej sebe – promluvil –, mne najdeš s ním.
Pak ještě více nežli dřív byl mlčenliv a tmavý,“
(Nejtíšší hlas; OA/BD 2014: 48).

3.4. Výkřik: nemožnost mlčet

Dovolíme si začít Bataillovými slovy, jež bez příkras pojmenovávají další paradox, k němuž Kameník došel. „Snažíme se dostat do přítomnosti Boha, avšak Bůh žijící v nás si okamžitě žádá smrt, daří se nám ho uchopit, jen když ho zabíjíme.“ (BATAILLE 2003: 114). Vidíme zde, že *zabít Boha pro Boha*, tedy vzdát se svých nároků na postižení „[...] šířk[y] a délk[y], výšk[y] i hloubk[y]“ (Ef 3,18; BIBLE 2008: 1303) a nechat prostor Bohu takovému, jaký skutečně je, nikoliv vlastním představám o něm, není projevem naivní pasivity, nýbrž vědomým krokem k ještě náročnějšímu boji.

Nevyhnutelnost setkání se smrtí, již v této chvíli nahlížíme jako upouštění od veškerých lidských projekcí do transcendentní bytosti, verbalizuje i Angelus Silesius:

„Ty nechceš dokonat? Což nechceš vpravdě žít?

Vždyť k životu se lze jen smrtí prolomit!“

(SILESIIUS 1981: 58).

Člověk si v tomto bodě znovu uvědomuje svou nedostatečnost promluvit. Reálně sice našeptávalo, že prožitky spadají do oblasti imaginárního světa, ale poté, kdy na sebe vzaly podobu skutků, tedy vtiskly realitě novou tvářnost, pochyby o jejich autentičnosti ztrácejí sílu.

„[...] Dech vázne strachem, s pláčem bloudím v závratí,

neb šel jsem daleko do říše posvátné,

sen nespasil a víry malé nedbá svět.

Tentam se propadl dav stínů v zrcadlo.

Hlas stínů promlouvá: pochopíš tajemství,

ve skutky proměníš-li pobízení snu.[...]“

(VI; ZR/BD 2014: 20).

Exteriorita, na kterou je zde kladen důraz, nese rysy dvojího působení, o němž jsme hovořili na začátku kapitoly. V Bergsonově *Dvojím pramenu mravnosti a náboženství* nacházíme rozvinutí myšlenky zaměřující se na aspekt vycházení ke čtenářům. Bergson klade umělce jako mystika, který svým vyjádřením zkušenosti s tvořivým proudem života procházejícím hmotou prodlužuje ve světě jeho působnost. Svým dílem totiž podněcuje vnímatele, aby do tohoto proudu vstoupil a díky vlastní individualitě do něj vnesl rozmanitou neopakovatelnost. Vnímatelé se tedy stávají dušemi jednajícími i jednanými ve smyslu aktivní pasivity, již jsme se snažili postihnout v kapitole 2.3. V neustávajícím obnovování tohoto tvořivého procesu, v trvání, poté podle našeho

názoru spočívá nesmrtelnost díla, jehož fragmenty se zrcadlí ve svébytném přetváření vnímatelů.

4. „[J]eho ránu nesu na svém bytí jako emblém“

(Okna s anděly; OA/BD 2014: 46): *Kairos* dotyku

Haptika zakoušející polarity života se svým jednáním vystavuje aktivnímu bytí ke světu. „Vše, co je, vše, co v životě potvrzuje své *bytí*, se může dotýkat nebo být dotýkáno, či přesněji řečeno potvrzuje své bytí s pomocí tohoto rysu. Jde tu o velmi obecnou vlastnost určující pravý způsob *bytí* věcí, živých bytostí a jedinců,“ (MINKOWSKI 2011: 155).

Tato zkušenost blízkosti, v níž se setkáváme s jinakostí cizího, jehož si nepodmaňujeme, ale díky němuž jsme schopni zahlédnout skrytější vrstvy sebe samých, je podle našeho názoru znamením odvážné participace na tvořivém proudu života.

Pohled, jenž si vždy podržuje jistý odstup, v určité chvíli již nedostačuje a touha po autentickém směřuje k dotyku. Nesmíme však ztratit ze zřetele stálý odkaz k ne-posesivitě a ne-temporalitě. Hugo od sv. Viktora (1097–1141) hovoří o transcendentním, jenž přesahuje lidská očekávání. „Přichází, aby se tě dotkl, ne abys jej viděla. Aby tě probudil, ne abys jej pochopila. Nepřichází, aby se ti zcela dal, ale abys jej okusila [...],“ (UNDERHILL 2004: 284).

4.1. Korporalita v transcendenci: bolest ze setkání

Janu Kameníkovi se dotyk stává zraňujícím, neboť svou intenzitou zanechává rány, které odloučením krvácejí.

„[...] Přišel jsi snad jen ranit
pro pokušení lež a hřích
by lehčej vbíhalo se lani

do zubů ještěřích [...],“

(Nejistota; MSF/BD 2014: 235).

V dalším momentu se člověk snaží zásah vrátit, tedy v jistém smyslu reaguje na prvotní bolest.

„[...] Je to vlastně sebevražda láskou. A tím To začíná –

Po prvním zásahu *té jisté* chvíle, otřesné

jako rána hromu (doslova),

prolomil se v kloubovitý pohyb na střelnici,

na střelnici podivuhodné a jako plné zázraků,

průvod sdělných nevidin, [...]"

(Podivuhodná střelnice; PH/BD 2014: 304).

Právě v dotyku spatřujeme specifický způsob zjevení jména. V minulé kapitole jsme tematizovali Kameníkovu prosbu o tvar i jeho metaforu odrážející tiché setkání. Zde však docházíme k jiné podobě, ve které se dává hledaný nahlédnout. Zraňující dotyk přibližuje podle našeho názoru milovaného více než odkrytí jeho jména. Označením můžeme nabýt dojmu, že daný předmět známe, neboť jej snadno spojíme s podobnými pojmenováními, dokážeme jej zařadit do skupin a následně popsat jejich charakteristiky. Touto deskripcí se ale nedostáváme k jádru, nýbrž zůstáváme u detailního prozkoumávání obalu.

Zkušenost dotyku naproti tomu neoperuje se znalostí jména, jehož vlastnění by umožňovalo bližší přístup ke skutečnosti, nýbrž právě naopak, dotyk může dát jméno v intimitě svého sebezjevení. Často je ale samo propojení hledajícího a hledaného natolik intenzivním sebepotvrzením, že se podstata jednoho staví před druhého a jak říká v *Sauf le nom* Jacques Derrida (1930–2004), jméno ustupuje do pozadí: „Comme s'il fallait à la fois sauver le nom et tout sauver fors le nom, sauf le nom, comme s'il fallait perdre le nom pour sauver ce qui porte le nom /.../ Mais perdre le nom, ce n'est pas s'en prendre

à lui, le détruire ou le blesser. Au contraire, c'est tout simplement le respecter: comme nom. /.../ Le prononcer sans le prononcer," (DERRIDA 1993: 61).¹⁶

Zranění nabývá podoby události. „Sauf le nom qui ne nomme rien qui tienne, pas même une divinité (*Gottheit*), rien dont le déroquement n'emporte la phrase, toute phrase qui tente de se mesurer à lui. ‚Dieu‘ ‚est‘ le nom de cet effondrement sans fond, de cette désertification sans fin du langage. Mais la trace de cette opération négative s'inscrit *dans* et *sur* et *comme* l'événement /.../“ (DERRIDA 1993: 56).¹⁷ Svým prolomením se do reality a aktivním spolupodílem na přetvoření původního zanechává dotyk stopy, jež jsou nejčitelnější v bolestné touze po návratu hledaného.

4.2. Touha: vyprahlost pouště

Kameník přisuzuje této žízni absolutnost, zatímco vše ostatní relativizuje.

„Položiv se do svých životů,
kterými jsem plakával,
a do odštěpků památek,
jsem padal nazpět
unášený prudkou náručí
a vše mnou procházelo (jako bych byl stínem),
co plášť noci němě propustil –

jediné jsem našel pevné:
toužení, jež neskonává, touhu rovnováhy,
za čím šel ten závoj

¹⁶ „Jako by měl zároveň podržet jméno a zachovat vše kromě něj, jako by měl ztratit jméno, aby zachoval to, co jméno nese /.../ Ale vzdát se jména neznamená na něj zaútočit, zničit jej nebo zranit. Naopak, záleží jen v tom jej respektovat: jako jméno. /.../ Vyslovit ho bez vyslovení," [KB].

¹⁷ „Kromě jména nepojmenovávajícího nic, co samo obsahuje, dokonce ani božské (*Gottheit*), nic co by mohlo být ozdobeno větou, každá věta je v pokušení se s tímto nepojmenovávajícím jménem poměřit. ‚Bůh‘ ‚je‘ je jméno pádu beze dna, vyprahlostí až na hranice jazyka. Ale stopa této negativní operace se vepisuje *do* události a *na* ní a *jako* ona," [KB].

utkaný z pohybu – [...],“

(II; NL/BD 2014: 148).

Derrida si všímá, že „*désert* est l'autre nom, sinon le propre lieu du *désir*,“ (DERRIDA 1993: 103).¹⁸ Vyměníme-li tedy obě jména ve výše citované básni, získáváme „poušť, jež neskonává, poušť rovnováhy“. Bolestné odloučení duši trýzní a její ránu znovu otevírá.

Odpovědí se stane opětovné hledání:

„1

Za temné noci

se steskem v lásce jsouc roznícena –

ó, štěstí blahého!,

jsem vyšla nepozorována,

an můj dům již v spánku odpočíval.

2

Potmě a bezpečně,

po tajném žebříku v přestrojení –

ó, štěstí blahého!,

potmě a v skrytosti,

an můj dům již v spánku odpočíval.

3

V té blahé noci

tajně, že mne nikdo neviděl

a ani já nic nezřela

¹⁸ „Poušť je jiné nebo vlastní jméno touhy,“ [KB].

bez jiného světla a vůdce
než toho, které v srdci plálo.

4

To mě vedlo
jistěji než světlo polední
tam, kde mě očekával,
dobře jsem já věděla, kdo,
na místě, kde se nikdo nejevil,
(Za temné noci; PAR/BD 2014: 373–374)

Kameník zde ze španělštiny překládá první čtyři strofy *Canciones del alma* sv. Jana od Kříže (JAN OD KRÍŽE 1995: 33), čímž se přihlašuje k tradici negativní teologie, pro niž je *deus absconditus* výchozím i cílovým bodem.

Stejně tak se nechává inspirovat i toužebným hledáním rozvinutým v Písni písní.

„Noc co noc hledala jsem na svém lůžku
toho, kterého tolik miluji.
Hledala jsem ho, a nenalezla.
Teď vstanu a obejdu město,
ulice, náměstí,
vyhledám toho, kterého tolik miluji,“
(Pís 3,1–2; BIBLE 2008: 679).

a) Neuspokojivá jednostrannost

Básník znovu tematizuje marnost urputné snahy o uchopení.

„Pronásleduj mne, Živoucí Světlo, pal! – ať poznám lépe,

jak jsi opět ve mně, v barbarovi!

Obnažené srdce rozsápej a živ se jím!

[...]

Bože pravý, kdo mi jinak poví, žes mi nezemřel,

ach, na nějakých nebesích!

– že nejsi jen osa nebe

nebo sen!

[...]

Nelze. Nepohnul ses písmem.

Proto dále spím.

Sám. Bez Tebe.

[...],“

(Sucho strachu; PH/BD 2014: 343).

Pohyb a opakované vzepětí zde vychází pouze z jedné strany, není opětováno možná jen z toho důvodu, že ještě nenastal *kairos*, pravý čas dotyku. Podobně bylo řečeno Máří Magdaléně: „Nedotýkej se mne, dosud jsem nevystoupil k Otci,“ (J 20,17; BIBLE 2008: 1225). Kameník jako by se v závěsu za Magdalénou z Giottova obrazu (viz přílohu 3) vztahoval k tomu, který sám je *ereignis*, tedy tím, který se udává, jehož „minulost koexistuje s přítomností“ (DELEUZE 2006: 68). Touha po dotyku tedy může značit i prahnutí po sjednocení všeho, co ještě zůstává rozdělené.

„Jde, matná, jedna za druhou, osobnost rozbitá v střepy,

jen úlomek se tu tam zatřpytí na šerém obličej

a jejich pokrytectví

za rychlými obrátkami světa pohybu

je neviditelné.

[...]

Prý konec jakýs dobré zvony opět zavěsí,
jak je vyslal do průčelí města počátek.
Bude-li to konec? – teprv začátek? – smrt? – znovuzrození?“
(Příklop otroctví; ZN/BD 2014: 173).

b) Nenadálý zvrát

Dynamika doprovázející Kameníkovo hledání je okamžikem setkání přivedena k vrcholné extatičnosti. Změnu lokace nepůsobí člověk sám, nýbrž je přemístěn právě ve chvíli, kdy nad situací ztrácí kontrolu. Tento krok však neznačí jen přesun k další z možností pobytu, ale vykresluje kontinuální pohyb.

„[...] Poníženě spokojen s pobytem v předsíni chrámu
mechanickou modlitbou pohoupávám kolébku svědomí
a čekám na vlastní vyhazov i odtud,
na potupný kopanec do sebe sama,
osypaného hořem jak spalničkama,
i z této síně pro žebráky. Třesu se – –

V tu chvíli: uchopen čímsi neviditelným
jsem přemístěn dovnitř, doprostřed chrámu [...],“
(Přemístění; PH/BD 2014: 345).

„Kinetickou výtvarnost“, jíž Jiří Opelík pojmenovává Kameníkovu práci s básnickým jazykem (BD 2014: 423), spatřujeme i v tvorbě současného amerického konceptuálního sochaře Toma Friedmana (*1965). Friedman pracuje s běžnými materiály, které se po jeho minimalistických zásadách vymaňují z rámce svého obvyklého užívání, a vcházejí tedy do souvislostí přesahujících témata jednoho dne. Ve svém díle *Untitled (Seascape)* z roku 2012 (viz přílohu 4) zůstává pouze u transformace listu papíru. Jeho horní část ponechává hladkou,

kdežto spodní je zvrásněna, zohýbána, její tmavší tón spolu s viditelnými a téměř hmatatelnými vlnami, jež jako by vystupovaly z obrazu, upoutá vnímatele svou plasticitou. Ostrou diferenciací dvou prostorových složek, které si i ve vzájemném prolínání zachovávají svou odlišnost, poukazuje Friedman na dualismus nebe a země, jehož hranice mohou být přervány v bolestných chvílích krize.

„V onen čas
o pohřební nárek váznoucí
jako mrak se valil děsně skřípající křik
rozmanitých smrtí –
pocítil jsem, o mé kosti smrt že také brousí
zblízka dýchajíc, jako zima dýchá –

v podzemí těch dnů,
kdy byl mi vzat i vzduch,
v pláči zmlklý tekl úžas k mořím,
která nepoznal jsem, leda touhami,
a tam se vyhladila mnohá vráska
překládajíc úžlabí svá opravami, švy [...],“
(V; NL/BD 2014: 123).

Teoretička umění a klasická archeoložka Růžena Vacková (1901–1982) se vyslovuje ke dvěma znakům malířství, jež však můžeme vztáhnout i k námi zkoumané apelující skulpturalitě či plastické reliéfnosti. Vacková nejprve předkládá prostorotvornost, které jsme si povšimli již v Kameníkových deskripcích propasti, hlubin a výšek. „Druhým znakem,“ na nějž se zaměřuje, „je fikce dění, totiž také konstrukce vztahů a pohybů, které se dějí v nějakém čase. [...] Pojetí časoprostoru, ať v architektonickém rytmu, tak v ‚dění‘ a vztazích obrysů a modelace na soše, tak tedy v konstruovaném časoprostoru trojrozměrů

na dvojrozměrné ploše maleb, je klíčovým znakem slohového vidu jako světozorného konceptu právě ve výtvarném umění. Dosahuje totiž do hlubin vesmírného nazírání,“ (VACKOVÁ 1993: 124).

Dění, jež se manifestuje dotykem, se vynořuje z nehybného prostoru. V setkání s jinakostí druhého objevuje bytost i svou jedinečnost a právě krátké momenty vzájemnosti živí její touhu a doplňují tvar, jež tak dlouho postrádala.

„[...] Od dna medu načerpáno bez otázky
větrníkem noci, nahé v opak dnu,
vlna nese vlnu, plaché vrásky –

Soustem milosti jsa živ, se nezatajím,
po obrubu zrna splétán v kлокot žil.
Vybrán za pokrm a sám se plodu najím,“
(Zrnko milosti; OA/BD 2014: 81).

Blízký vztah reciprocity ve druhé strofě vylučuje ze svého prostoru kohokoliv třetího. Nehovoříme však jen o nemožnosti sdílet nejnaternější proměnu s dalším člověkem, ale i o odstupu od jakýchkoliv pravidel a pouček, jimiž jsme se dříve řídili a jež nám byly prostředky setkání. Zkušenost této „abstraktní kenoze“ podle Derridy přináší sestup do míst, jež nejsou podřízena pevným předpisům, ba kde jsou naopak všechny prostředkující mechanismy zbytečné, neboť zastírají samu skutečnost. „[...] après laquelle plus rien ne paraît assuré, ni la philosophie, ni la théologie, ni la science, ni le bon sens, ni la moindre *doxa* /.../ Un mysticisme immédiat mais sans intuition, une sorte de kénose abstraite le libère de toute autorité, de tout récit, de tout dogme, de tout croyance – et à la limite de toute foi *déterminable*,“ (DERRIDA 1993: 77, 86).¹⁹

¹⁹ „... po níž [radikální a zpochybňující kritice; KB] už se nic nezdá jako zřejmé; ani filosofie, ani teologie, ani věda, ani zdravý rozum, ani jakákoliv *doxa* /.../ Onen mysticismus náhlý, avšak neintuitivní, jistý druh abstraktní kenoze ho [člověka; KB] osvobozuje od každé autority, od historie, dogmatu, od veškerého přesvědčení – a dovádí ho až na hranici veškeré určitelné, ověřitelné víry,“ [KB].

Kameník stylizuje svou dynamickou kenozi do černobílé a zároveň se vzdává barevných pigmentů, čímž dovádí svůj pohled k větší oprostěnosti.

„Věci a zjevy jsou krásné
a rozmanité vlastnostmi a barvami,
živé svou vzájemností
a překvapivé denní dobou a roční a jinou,
věci jsou krásné a bouřlivé
a mnozí je líbezně vykládají,
ne nepodobné obrazům.

Také bych je tak maloval, kdybych směl,
ale závazek s pečeti
tam, v tom jednom bodu srdce,
je tak nesmírně vážný,
že kdybych pečeť zlámal,
celý můj ubohý zbytek života
by zahřměl najednou jako marný zvon,
rozhoupaný v nevhodné době,
a způsobil by poplach, katastrofu, smrt –
[...]

Sbohem, barvy, sbohem, vzájemnosti,
sbohem! Byly jste tak krásné!“

(Zbyla mi jen černobílá; ZN/BD 2014: 218–219).

„Kinetická výtvarnost“, jež v dřívějších fázích těkala prostorem, rozptylována šíří možností, které se jí předkládaly, tedy škálou barev a tvarů, se začíná soustředit ke středu, v němž dochází klidu.

„[...] Neb vše, co spalo, samo budit počíná,
co zahynulo, živý porodilo plod,
co bylo ztraceno, se našlo uprostřed,
[...]

Buď slaven rodný klid, v němž život počíná.

Utrhni jemný plod, jenž visí uprostřed
ti srdce vlastního, dej život svému snu,“
(V; ZR/BD 2014: 18).

c) Pobyť v prostotě

Nalezení centra vede přirozeně k větší prostotě. Nikoliv zpovrchňující
nebo naivní, ale k té, jež si je vědoma rozporů, jež se nechává vystavit
pochybnostem.

„Člověk chce nový zrak pro tmu
chce nový sluch pro ticho
provrtat obě látky jak červotoč
zaslechnout žije-li zahlédnout proč
[...]

Zjeví snad tajemná jáma
jen jiný obraz mne sama
s příšerností?

Hlas: Na onom prahu
oživlých sebevrahů
blahoslavení prostí,“
(Otázky; MSF/BD 2014: 239).

Díky skutečnosti, že „[se člověk] naučil *umřít neumíraje*“ (Vykoupení; PAR/BD 2014: 386), tedy s pokorou přijal paradoxy svého života a rozhodl se odpovědět na pozvání k plnosti, nahlíží alespoň letmo tajemství a svou nerozdělenou osobností manifestuje životní vzmach.

„[...] Vpravdě být je nebýt ničím jiným než nesmírným Svolením! Neboť: co by *osoba* tak halabala smotán, že je div TO unést, co po střemhlavu přichází, a zdá se skoro drzým být Tím zaskočen a ani se nebránit – Být ale Svolením je totéž co být *osobností*: předstupeň zralosti, ó, svatý výkup!

Připuštění ke startu jen po tréninku dlouhé samoty. Teprve start? Kde vítězství –? Bůh je tak nesnadný –“ (Způsob naprostý; PH/BD 2014: 346).

Kameník vyzdvihuje svolení jako důležitý rys, jímž je utvářena osobnost. Přijímáním, jímž nerozumíme pasivní akceptaci vnějších podnětů, nýbrž jejich svobodnou a s plným vědomím uskutečňovanou proměnu, integrujeme dotyk a tep náš je sjednocen s tepem dotýkaného. Minkowski podotýká, že se nejedná o bezcílné proplouvání transcendentnem, ale o ukotvení na zemi, jež na vše vrhá přímé světlo. „Tato mlhovina, již je původně vesmír, kde všechno jako by se mělo rozptýlit v jemný a neuchopitelný prach, je najednou díky dotýkání obohacena o zvláštní kvalitu. Nejde o pouhou smyslovou modalitu, která proniká do našeho života, mění se sama tvář světa. Proniká do něj prvek pevnosti a soudržnosti (snad dokonce koherence). Věci se nyní ‚drží‘ a my sami tu máme ‚pevnou půdu pod nohama‘, ‚stojíme na zemi,‘“ (MINKOWSKI 2011: 154).

Neduální myšlení, jež doprovází přitakání proměňujícímu dotyku, směřuje rovněž k prostšímu a koncentrovanějšímu bytí.

„[...]

Vždyť ony housle – to jsi sama ty,
ta milá, kterou známe.

A duch tvůj roztoužený, struny napjatý,
snad ani o tom nevíš: čeká.

Čeká, až unavená pochopíš, že on a ty,
duch tvůj a světské já, rozepře věkověká,
své boje skončí a všechny meze zláme.

Tu člověk najde klid a letí, jen jako oblak letí,
svět je mu zahradou, kde zavoní i nejčernější květ,
kde možno vzhůru vznést se, ba i nad prokletí,
kde není nutně ztracen čas.

Pak úsek života se zvětší a rozpětí,
jež duch tvůj, vědom, obsáhne a šíří zas a zas.

Pak stejně blízkým stane se ti Bůh i svět,“

(Sestře; PAR/BD 2014: 377).

Kameník zpodobuje stav, jemuž právem náleží Bachelardova slova: „Všechny ostré protiklady jako kamínek a jasný proud vody jsou najednou asimilovány, zničeny [...]. Tento prostor exaltace překračuje všechny hranice,“ (BACHELARD 2009: 192). Záměrně užíváme pojmu „stav“ na místo Bachelardovy „exaltace“, neboť odhlédnutí od binárních opozic se podle našeho názoru nutně nemusí pojit pouze s krátkodobým vychýlením, ale může mít ráz celostní proměny osobnosti.

Ta ke každé situaci života přistupuje

„[...] [ze] srdeční čtvrti,

kde se beze slova chápe

a bez rozpaků vzácné dorozumění [...],“

(Podivuhodná střelnice; PH/BD 2014: 305),

čímž se přibližuje k jednotícímu ty, jehož pozvání na cestu přijala.

5. „V plán vcházím neznámý a na práh tajemství“ (VI; ZR/BD 2014: 19):
Neuchopující směřování

Nesledovali jsme Kameníkovu linii hledání s cílem pojmenovat motivy, určit tvůrčí postupy a z asonancí charakterizovat převažující rýmová schémata.

Chtěli jsme naopak vést s jejími verši dialog a skrze mnohotvárná odstínění samoty vrhnout světlo do míst, jež zůstávala hlubší reflexi skryta. Neoddiskutovatelná zastřenost, jež leckteré dílčí problémy obestírá, je s naším tématem propojena do takové míry, že jakákoliv změna směřující k neutrálnímu jazyku by práci ubrala snahu po významové otevřenosti. V průběhu celé cesty nám stál po boku „[...] oblak nevědění, ,temný pro svůj přílišný jas,““ (UNDERHILL 2004: 166), jehož přítomnost nás naplňovala bázní a pocitem častých závrátí, zároveň jsme však díky němu zůstali bdělí.

„[...] Slovem vpřed ten pochod nevystihuješ
ty láskou obutý (a nedbaje že v křampy)
pochoduj třeba na místě a nebude to lež
,Jak pochopím to jen?‘ Než začne den já přestavím tvé lampy [...],“
(Rozmluva; MSF/BD 2014: 246).

Přestavení lamp podle nás odkazuje k ujištění o možnostech jiné cesty, ačkoliv jsme již v objevení nových obzorů nedoufali.

„[...] Tedy opustiv ty zásobárny smutku
za mizením odešel – a nebylo to pravda
za mizením stále něco žilo [...],“
(Vykoupení; PAR/BD 2014: 386).

Nezůstáváme stranou dalších bojů, nejsme přeneseni do prostoru nezainteresovanosti o svět, „[naše cesta] přímá není“ (Cesta; OA/BD 2014: 55). Právě z tohoto důvodu zůstává putování otevřené. Netoužíme se chopit cíle a přivlastnit si jej, nýbrž svým životem se postupně přibližujeme jeho tvárnosti,

zbavujeme se svých projekcí a rozhodnutím prožít každý okamžik coby *kairos* přijímáme přítomnost. „Chraň se však přání umísťovat jej [svět] do své duše – neboť tak bys jej zničil. Je tvou přítomností; máš přítomnost, jenom když máš jej; a můžeš si z něho činit předmět, můžeš jej zakoušet a užívat, ba musíš to činit znovu a znovu, ale když to činiš, nemáš už přítomnost. Mezi tebou a jím je vzájemné dávání: říkáš mu ‚ty‘ a dáváš se mu, on ti také říká ‚ty‘ a dává se ti. O něm se nemůžeš s druhými dorozumět, jsi s ním sám; ale on tě učí s druhými se setkávat a mít pro tato setkání připravenou půdu; a vede tě – milostivostí svých příchodů a smutkem svých odchodů – k tomu ‚Ty‘, v němž se souběžné linie vztahů protínají. Nepomáhá ti udržovat se naživu, pomáhá ti jenom tušit věčnost,“ (BUBER 1995: 28).

Kameníkova palčivá touha po onom „Ty“ vedla podle slov Jiřího Pelána (BD 2014: 449) výrazivem svého „intelektuálního mysticismu“ od hloubky propasti k výšinám, od snahy zařadit se mezi podobně souznící autory k úniku ode všech, od křečovitého vymáhání stavů extáze k pokornému vyčkávání na příchod dotýkajícího se.

„[...] Strom sirý, Bože, jak Tě oslavím?
V mém prostém tichu stále sám a mimo
cítím Tě sladce, bolestně a přímo,
a přece nedovedu
Tě vystihnouti nejvroucnějším slovem,
vždy unikáš mi tak, až oněmím
a jazyk klesá jako pod olovem.
Před prahem tajemství jsem sám se stínem svým,“
(Strom; OA/BD 2014: 45).

Prodlévání před branami tajemství je výchozím stavem pro Kameníkovo básnické drama, neboť mu nedostačují zprostředkující informace ostatních, samo se chce přesvědčit o možnosti cesty a zakusit ji. Zároveň se k tajemství zase navrácí, proměněno a zoceleno zkušeností temnoty.

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

BD – Básnické dílo

DP – Dveře s pečeti

MD – Mystické deníky

MSF – Malá suita pro flétnu

NL – Neviditelný let

OA – Okna s anděly

PAR – Paralipomena

PH – Pubertální Heno

ZN – Zápisky v noci

ZR – Zrcadla (Sestiny)

PRIMÁRNÍ LITERATURA

KAMENÍK, Jan (2014). *Básnické dílo*. Praha: Torst. Ed. Jiří Opelík

KAMENÍK, Jan (1995). *Mystické deníky*. Praha: Trigon. Ed. Marcel Kabát

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

ARENDTOVÁ, Hannah (2001). *Život ducha. 1. díl Myšlení*. Praha: Aurora.

BAAL-TESHUVA, Jacob (2012). *Rothko*. Köln: Taschen.

BACHELARD, Gaston (2009). *Poetika prostoru*. Praha: Malvern.

BATAILLE, Georges (2003). *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*. Praha: Dauphin.

BERĎAJEV, Nikolaj (1997). *O otroctví a svobodě člověka*. Praha: Oikoymenh.

BERGSON, Henri (1936). *Dvoji pramen mravnosti a náboženství*. Praha: Jan Laichter.

(2008). *Bible*. Ekumenický překlad. *Písmo Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*. Praha: Česká biblická společnost.

BUBER, Martin (1995). *Já a ty*. Olomouc: Votobia.

Čyževskij, Dmitrij (1941). Dílo K. H. Máchy jako torso a tajemství. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý, K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Melantrich, s. 243–251.

DELEUZE, Gilles (2006). *Bergsonismus*. Praha: Garamond.

DERRIDA, Jacques (1993). *Sauf le nom*. Paris: Galilée.

EL-DUNIA, Zita (2011). *Básnické dílo Jana Kameníka*. Praha. Rigorózní práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky.

HEIDEGGER, Martin (1993). *Básnický bydlí člověk*. Praha: Oikoymenh.

HOLAN, Vladimír (1996). *Lemuria: [1934-1938]*. Praha: Brody.

HOLAN, Vladimír (2004). *Noc s Hamletem*. Praha: Dokořán.

HVÍŽĎALA, Karel (2011). *Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy s prologem a epilogem*. Praha: Dokořán, Jaroslava Jiskrová – Máj.

JAN OD KŘÍŽE (1995). *Temná noc*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.

JUSTL, Vladimír (2010). *Holaniana*. Praha: Akropolis.

JÜNGER, Ernst (1994). *Chůze lesem*. Praha: Oikoymenh.

KANDINSKY, Wassily (2009). *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda.

KONEČNÝ, Robert (1936). Julius Zeyer v zrcadle snů. In *Psychologie* roč. 2, č. 2., s. 25–38; 48–62 + roč. 2, č. 3, s. 111–126.

MARCEL, Gabriel (1935). *Être et avoir*. Paris: Éditions Montaigne.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2013). *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh.

MICHELET, Jules (1858). *L'oiseau*. Paris: Hachette.

MINKOWSKI, Eugène (2011). *Vstříc kosmologii*. Praha: Malvern.

ONDROUŠKOVÁ, Světlana (2013). *Lod' jako prostor střetávání života a smrti: nautická metaforika v literární moderně*. Praha. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky.

PETRÍČEK, Miroslav (1997). *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann & synové.

SILESIUS, Angelus (1981). *Poutník cherubínský*. Praha: Unitaria.

ŠIMOTOVÁ, Adriena (1997). *Hlava k listování*. Praha: GemaArt/OSVU.

UNDERHILL, Evelyn (2004). *Mystika. Podstata a cesta duchovního vědomí*. Praha: dybbuk.

VACKOVÁ, Růžena (1993). *Věda o slohu I*. Praha: Aula.

VALÉRY, Paul (1929). *Duše a tanec*. Praha: Aventinum.

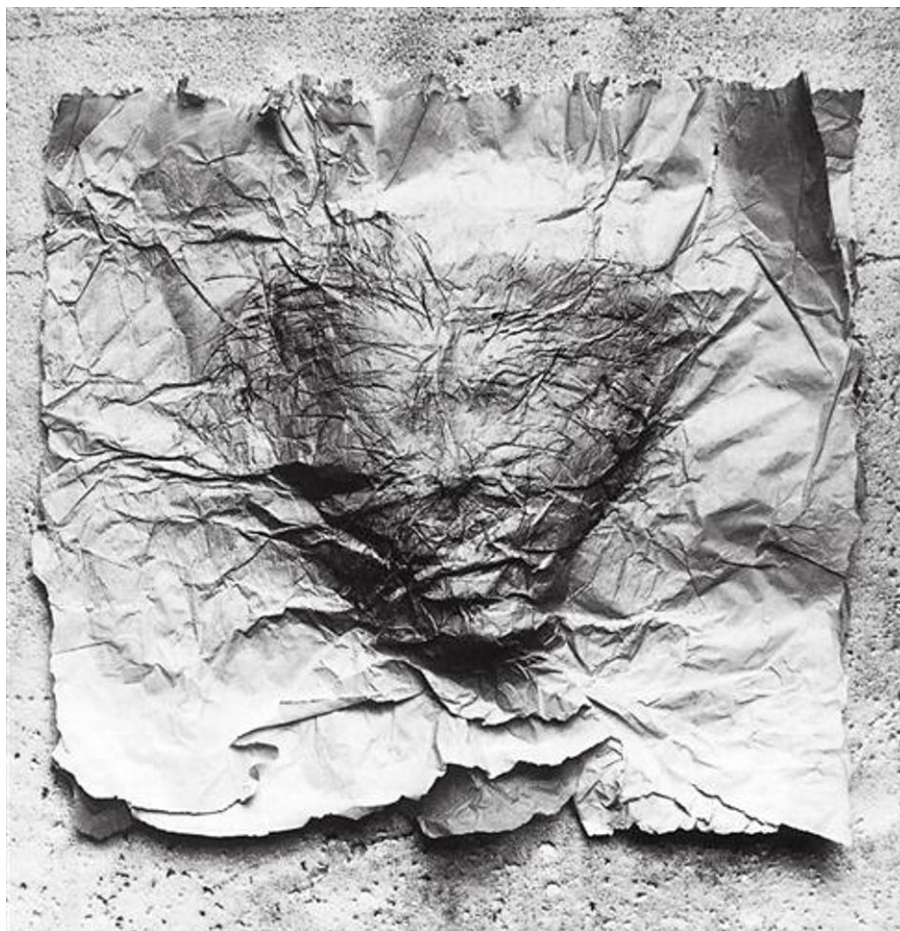
Příloha 1.

Mark Rothko: *Untitled (Red-Brown, Black, Green, Red)*, 1962



Příloha 2.

Adriena Šimotová: *Tvář – reliéfní objekt*, 1985



Příloha 3.

Giotto di Bondone: *Scenes from the Life of Mary Magdalene: Noli me tangere* (detail), 1320



Příloha 4.

Tom Friedman: *Untitled (Seascape)*, 2012

